

maća naučno-prosvetna zajednica (v. str. 16). Ovde se može govoriti čak i o jednom inicijalnom motivu koji je inspirisao autora, a to je odredba pomenute Strategije koja društveno-humanističkim naukama direktno *namenjuje* ulogu u "una-pređenju državnih odluka" i "promociji nacionalnog identiteta". Ipak, lajtmotiv njegove kritike je scijentometrija, kao skup (neprimerenih) standarda za kontrolu i procenu kvaliteta nauke i visokog obrazovanja, koje nastoje da u praksi primene zagovornici ideje uspostavljanja tzv. "evaluativne države", koja je takođe produkt jedne šire filozofske zamisli podvedene pod pojam "novi javni menadžment". Opasnosti kojima treba stati na put, a koje scijentometrija kao krajnji produkt pomenutih filozofsko-političkih polazišta generiše, prema Milenkoviću su: napad na slobodu/autonomiju bavljenja naučno-istraživačkim radom, naturalizacija i redukcionizam kao ključni kriterijumi kvaliteta društveno-humanističkih nauka, i opšte stremljenje ka tome da se "kvalitet redukuje na uticaj a izvrsnost na popularnost" (129). No, kako i ovde, tako i kroz čitavo svoje delo, autor sa isticanjem opasnosti koje uočava istovremeno nudi i predloge za suočavanje sa njima. Svi njegovi predlozi i rešenja su u stilu epiloga objedinjeni i sažeti u poglavlju *Antropologija u retradicionalizovanom društvu i evaluativnoj državi*.

Iako je knjiga relativno kratka po obimu, ona obiluje različitim temama i predlozima, koje je, pak, veoma teško sažeto prikazati. Mnoge od strateških rešenja i problema koji su razmatrani u ovoj knjizi nisu ni spomenuti u ovom prikazu, najviše iz bojazni od pogrešne interpretacije. Zato ću ovaj tekst završiti preporukom, u kojoj savetujem svakome ko je zainteresovan za gore pomenute teme i probleme da knjigu pročita sa kritičkom otvorenosću, jer ona zapravo predstavlja

neku vrstu pionirskog poduhvata (mada mislim da se autoru ne bi svideo ovakav epitet) koji, možda pre nego za akcijom, čezne za komentarom.

Ivana Gačanović

Moć (muzičkog) spektakla

Povodom knjige **Miroslava Lukić Krstanović**, *Spektakli XX veka: Muzika i moć*, Beograd: Etnografski institut SANU (Posebna izdanja, knj. 72), 2010.

Spektakl bi se mogao uvrstiti u grupu pojmova za koje su svi čuli, koji se često upotrebljavaju ali čije značenje nije baš uvek najjasnije. Knjigom *Spektakli XX veka: Muzika i moć*, Miroslava Lukić Krstanović, naučna saradnica u Etnografskom institutu SANU, nastoji da u širem istorijskom i antropološkom kontekstu sagleda, analizira i razjasni fenomen (muzičkog) spektakla na domaćem terenu kako bi pokazala da spektakl u određenim sociokulturnim i istorijskim okolnostima nije tek "naivni igrač stvarnosti" već i aktivni činilac koji te okolnosti reflektuje i kreira (10). Metodološki okvir u kojem se autorka kreće čini najpre problematizovanje načina na koji se spektakl konstituiše unutar sebe, zatim načina na koji se transformiše u društveni odraz te komunicira na liniji spektakl – društvo – spektakl (58). Svoje ideje i razmišljanja u ovoj knjizi autorka razvija kroz komunikaciju sa brojnim teorijskim pogledima od kojih naročito ističe Gi Debora ("Društvo spektakla"), Žaka Atalija ("Buka"), Jelenu Đorđević ("Političke svetkovine i rituali") i Ines Pricu ("Omladinska potkultura u Beogradu"). Sopstveno viđenje fenomena spektakla, Miroslava Lukić Krstanović gradi na osnovu "etnografskog čitanja" relevantne literature, regulativa, enciklopedija, neo-

bjavljene građe i studija, foto-dokumentacije, arhiva, pisanih i elektronskih medija, filma, internet portala, te dubinskih intervjua i usmenih narativa, a zatim prezentuje na 313 stranica.

Knjiga je organizovana u tri glavne tematske celine: "Teorija spektakla", "Istorijski markeri spektakla" i "Spektakli socijalizma: muzika i moć".

Teorijski okvir spektakla

Prvi deo studije uvodi čitaoca u teorijski svet spektakla najpre kraćim (ali obuhvatnim) morfološkim osvrtom na pojam "spektakl" koji za cilj ima naglašavanje fluidnog i konstruisanog karaktera ovog fenomena. Pod pojmom *spektakl* obično se podrazumeva "slika, zvuk, svetlost, veličina i dinamika" (15), a autorka ovaj pojam koristi kako bi njime označila "vizuelno-scensku dinamiku u zoni hipertrofiranih simbola" (19). Međutim, upotrebljavajući Gercove modele (*model nečega* i *model za nešto*), Miroslava Lukić Krstanović naglašava, u analitičkom smislu korisnu distinkciju spektakla kao dvostruko označenog i označavajućeg modela. Dok se većina autora u svojim promišljanjima spektakla zadržava na shvatanju po kome je ovaj fenomen "reflektor društvenih procesa", u ovoj analizi se ide korak dalje, te se spektakl posmatra i kao fenomen koji te društvene procese konstruiše. Dalje teorijsko utemeljenje se odvija kroz sagledavanje odnosa fenomena spektakla i pojmova *društvo* (spektakl u sociološkim teorijama), *birokratija* (polemika o birokratskoj prirodi spektakla), *mediji* (ubrzani razvoj tehnologije, pojava virtuelnog sveta) i *masa* (masovnost kao reprezentativna slika).

Kako bi se spektakl mogao smestiti u okrilje antropološkog diskursa, polazi se od analize kulturnih performansa (Viktor

Turner, Ričard Šekner) što čitavoj priči pridaje vrlo važan domen simbolike. U tom smislu, autorka spektakl promatra kroz odnose sa ritualom, svetkovinom i događajem pri čemu ukazuje na važnost komunikacijskog aspekta (45). Da bi pogled na ovaj fenomen bio što kompletniji neophodno je spektakl posmatrati kroz više dimenzija (različiti prostorni oblici, vremenski kod i identitet). Na taj način postaje moguće sagledati njegove funkcije od kojih autorka ističe komunikativnu, emotivno-afektivnu, sazajno-informativnu, simboličku, reprezentativnu i utilitarnu (61).

Od spektakla kao opšteg fenomena, perspektiva se usmerava ka konkretnijoj formi, odnosno ka muzičkom spektaklu za čije je razumevanje neophodno uspostavljanje komunikacijskog sistema (pošiljalac, poruka, primalac) (64). Muzički spektakl je sagledan na više nivoa (potrošačkom, estetskom, ideološkom, identitetskom) pri čemu se autorka osvrće i na studije popularne kulture koji pružaju teorijski okvir.

Spektakl kroz vremeplov

Drugi deo knjige predstavlja svojevrsni vremeplov jer autorka prati spektakl od njegovih prvobitnih elemenata ispoljavanja u ritualnoj i obrednoj praksi (feste, karnevali, Olimpijske igre), preko nastanka teatra (srednjovekovni teatar i nastanak publike) i ostalih reprezentativnih predstava, pa sve do modernog medijskog spektakla čime jasno upućuje na istorijsku konstruisanost ovog fenomena. Na tom razvojnom putu Miroslava Lukić Krstanović izdvaja prelomne trenutke koje vidi najpre u baroku i renesansi (shvatanje pozorišta) a potom u samom kraju XIX veka (nastanak filma). Kada je reč o XX veku koji se, prema mišljenju autorke, može smatrati *vekom spektakla*

(89), bitno je uočiti pojavu decentralizacije spektakla odnosno akcentovanja identiteta umetnika, kao i nastanak digitalnih i sajber prostora. Razvoj muzičke scene i muzičkog spektakla praćen je kroz analizu koncerata i festivala.

Vrlo važno mesto kada je reč o percepciji spektakla jeste i *vreme* te u tom kontekstu autorka razlikuje tri vrste vremena: istorijsko (cikličnost i linearnost), društveno (društveni sklop periodičnih i cikličnih okupljanja ljudi) i simboličko vreme (količina utisaka).

Spektakli u socijalizmu

Posle črvstog teorijskog utemeljenja, treći deo knjige posvećen je muzičkim spektaklima na području Jugoslavije u doba socijalizma. Predmet analize u ovom delu predstavljaju javne političke i muzičke scene poput masovnih okupljanja, sletova, parada i popularne muzike. Analizom značenjskih kodova (organizacioni, scenski, učesnički, gledalački) ovi primeri ukazuju na to da su vladajuće strukture kroz formu spektakla zapravo demonstrirale svoju moć koja je jačala organizacijom ovih manifestacija (117). U proučavanju muzičkih spektakala u Srbiji polazi se od sredine XX veka jer je to period "kada vladajuće ideološke formacije i raznovrsne kulturne forme oblikuju nove javne scene uz postojeće materijalne i tehničke uslove" (102). Stav autorke je da je pogled na muziku i muzičke spektakle neodvojiv od sagledavanja političkih prilika tog vremena.

U socijalističkoj svakodnevnici muzički život se ispoljavao u privatnoj i u javnoj sferi (scena). Da bi se muzička scena razvila, bilo je neophodno postojanje određenih faktora poput scenskog prostora, institucija, medija. Od šezdesetih godina u Jugoslaviji muzički spektakli dobijaju zamah u popularnoj muzici (šlageri, pop

i rok muzika) (137), a razvoj čitave muzičke scene je uticao i na stvaranje određenog urbanog identiteta svakodnevice, što autorka pokazuje na primeru beogradske muzičke scene. Bitan faktor u razvoju su svakako i nova tehnološka dostignuća (radio-difuzija, televizija, diskografija) koja su uticala na transformaciju muzičke u medijsku scenu (154). Na primeru festivala i koncerata, kroz analizu njihovih kodova (organizacioni, scenski, gledalački) te narativa, autorka pokazuje da se ove manifestacije mogu posmatrati i kao afirmacije državnog poretka: "spektakl je imao ulogu da manifestuje moć Partije i vođe pomoću organizacije koja se zasnivala na tadašnjem jednopartijskom sistemu; muzika je bila instrument za postizanje takvog cilja" (164). Odnos publika – izvođač autorka analizira kroz iščitavanje semantičkih poruka na toj relaciji (gledalac – scena – logistika).

U poznom socijalističkom periodu spektakli postaju noseći stub potkulturnih fenomena, a u središtu se nalazi rokenrol muzika (184). Autorka pojavu i razvoj rokenrola na domaćoj muzičkoj sceni posmatra kao specifični potkulturni fenomen. U analizi određenog fenomena i njegovom kontekstualnom pozicioniranju, neophodno je poći od opšte priče te tako Miroslava Lukić Krstanović najpre pruža kraću rekonstrukciju svetske rok scene. Sagledavajući rokenrol u Jugoslaviji (pojava prvih grupa, Gitarijade, omladinski festivali, koncerti na otvorenom) autorka kao bitne koncepte u percipiranju ovog potkulturnog fenomena izdvaja pojam bunta, buke, tela kao i novi vid teatralnosti (188). Tokom razvoja domaće rokenrol scene, moguće je prepoznati nekoliko faza (promovisanje i institucionalizacije rok muzike, osvajanje i emancipacija prostora, fuzija i diferenciranje potkulturnih stilova kroz koncerte i turneje) (220).

U završnom delu, Miroslava Lukić Krstanović izdvaja tri modela kroz koja utvrđuje stratešku vrednost spektakla koja se zasniva na empirijskoj vrednosti i kulturnim i društvenim obrascima: model piramidalne hijerarhije, frontalni model i interaktivni model (258).

S obzirom na polazne pretpostavke i izloženu analizu, moglo bi se reći da je autorka uspela u svojoj nameri da makar delimično dekonstruiše i osvetli fenomen spektakla u domaćem kontekstu te pokaže da spektakli ne predstavljaju inverziju

stvarnosti već da oni tu stvarnost "iskopavaju" (267) kao i da je spektakl, naročito u dvadeset i prvom veku, itekako relevantan naučnoistraživački problem. Svesna kompleksnosti ovog fenomena, Miroslava Lukić Krstanović ovom knjigom ne završava priču o spektaklu. Iako analizom nije obuhvaćen period posle osamdesetih godina (što je autorkina sledeća namera), ova studija predstavlja jedan značajan pogled na koncept spektakla koji je zbog svoje sistematičnosti i obilja primera koje nudi, svakako koristan kako za stručnu, tako i za širu publiku.

Marija Ristivojević